

LADA ČALE FELDMAN

## Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih

Premda će se moja tema pokazati legitimnim dijelom književnih praksi sedamdesetih, govor iz teatrološke perspektive zahtijeva u načelu da se o dramskoj produkciji ne govori nipošto isključivo kao književnom fenomenu, nego, kao što to primjerice čini Boris Senker u II. dijelu svoje hrestomatije novije hrvatske drame (usp. Senker, 2001), da se ta produkcija s jedne strane osvijetli u kontekstu kazališnih okolnosti, a s druge u kontekstu kulturno-političkih zbivanja. Kada je u pitanju prvi, na umu nam je ovisnost dramske aktivnosti o djelovanju kazališnih institucija, organizaciji kazališnog života, a poglavito nastupu novijih kazališnih poetika. Sedamdesete su naime u znaku odjeka druge kazališne avangarde i spektakularnog redateljskog kazališta koje caruje europskim i američkim pozornicama i koje će definitivno konsakrirati imena Petera Brooka, Petera Steina, Roberta Wilsona, Ariane Mnouchkine, Luke Ronconija, Giorgia Strehlera, Antoineta Viteza, Tadeusza Kantora i Jurja Ljubimova, pa će i taj aspekt kazališnog procesa – poslovično vezivan uz odstup autoriteta dramskoga pisca – uvelike, kao što ćemo vidjeti, obilježiti upravo književna obilježja onodobnih dramsko-tekstovnih tvorevina. Kada se pak obratimo kulturno-političkom kontekstu, uz koji je institucija kazališta, a onda i njegov dramski repertoar, tješnje povezana negoli je institucija ijednog drugog umjetničkog medija, onda, dakako, valja napomenuti, kao što Senker i čini, da je on u Hrvatskoj obilježen gašenjem jednako radikalnih ljevičarskih studentskih zahtjeva '68, koliko i liberalnih zahtjeva hrvatskog partijskog vrha, a nakon glasovite Desete sjednice CK SKH, na kojoj se iskazao zagovor za politiku »čistih računa« i autonomniji položaj Republike Hrvatske poglavito u ekonomskim, ali i u kulturno-obrazovnim i osobito jezičnim pitanjima. Taj je zagovor isticao povratak imena hrvatskog jezika, kulturnu samostalnost, slobodu medija, pravo na okupljanje i javno izražavanje mišljenja, ukidanje verbalnog delikta, dakle niz specifičnih zahtjeva koji nisu usporedivi više s idejama studentskog pokreta koje su uvelike nosile međunarodna strujanja kazališta tzv. druge avangarde.

Posljedica je represije nad tim dvjema utopijama, poglavito potonjom, nazvanom »nacionalističkim« programom, prema Senkeru, bilo mnogo – hapšenja studentskih vođa, sudski procesi intelektualcima, umirovljenja, smjene i otpuštanja, ukidanje novina i časopisa, raspuštanje Matice hrvatske, zabrana Hrvatskog pravopisa, bunkeriranje tv-serija, drama i dokumentarnih emisija, pa tako i skidanje s repertoara nepodobnih predstava i sprečavanje premijera. Pa premda Senker u spomenutom opisu razdoblja na prijelazu iz 60-ih u 70-e ističe kako je i hrvatska dramatika doživjela preobražaj uvelike i pod utjecajem avangardističkih eksperimenata međunarodne kazališne prakse, jer se, kako on kaže, prvenstveno ustrojila kao »izvor kazališnog čina«, »proizvodnja zbivanja, aktiviranja scenskog prostora, predmeta u njemu, glumčevog tijela, glumačkog kolektiva, i glazbe i svjetla i kazališne publike i najšire javnosti«, otvarajući se prema tada aktualnom poetičkom projektu »totalnog teatra« (Senker, 2001: 29), ima ipak dovoljno razloga da se o dramskoj produkciji toga razdoblja govori prvenstveno iz vrlo specifičnoga književnoga – stilskog i žanrovskog – ključa. Čini se, naime, da će nas on odvesti nešto bliže i tada ne baš harmoničnom, nego napetom odnosu dramskog teksta i kazališne izvedbe, ali prvenstveno bliže odnosu te produkcije prema onome drugom, kulturno-političkom, ideološkom kontekstu vremena, koji je za hrvatsku sredinu ipak bio posebno delikatna i koji je uvjetovao svojevrsnu iščašenost hrvatske dramatike iz tijeka tadašnje međunarodne dramske ili, kako se danas, nakon

studije Hansa Thiessa Lehmann (usp. Lehmann, 2006) može reći, već postdramske produkcije toga vremena.

U svojem sam tekstu o hrvatskoj kazališnoj kritici šezdesetih (usp. Čale Feldman, 2009) već nastojala pokazati da je i u potonjoj, unatoč dobroj upoznatosti s inozemnim kazališnim trendovima, koji se sve to jače počinju suprotstavljati diktatu dramskog teksta, ipak još uvijek vrlo živa ideja o potrebi osnaživanja, pa čak i umjetne njege snage hrvatske dramske riječi, dakle potreba da se s pozornice čuje hrvatski jezik koji bi imao žestinu društvenoga angažmana i političke kritičnosti, te koji bi ujedno izrazio svijest o tome da je i samo kazalište kao institucija duboko impregnirano odnosima ekonomske i političke moći. Ugledni dramaturg, pjesnik i kazališni kritičar Zvonimir Mrkonjić upravo tada promiče zamisao o kazalištu koje bi bilo politično utoliko što bi prokazalo sam teatralizam politike: već je dakle šezdesetih uzajamna penetracija kazališta i politike vodeća ideja dramsko-kazališnog senzibiliteta, svojevrsni estetski izlaz za umjetnost koja ne želi zapustiti društvenu odgovornost i kritičnost, a opet niti podleći zovu ideološke eksplicitnosti. Kada tome dvostrukom zahtjevu – njegovanju jezika i angažiranosti – hrvatska dramatika sedamdesetih počinje konačno doista i udovoljavati, a čuli smo u kojim uvjetima, u uvjetima posvemašnje kulturno-političke represije, dolazi do svojevrsnog paradoksa. Ta se naime dramska produkcija ne piše za nove forme kazališta druge avangarde, ona je, dapače, mjestimice upravo prema njima izrazito i eksplicitno sumnjičava, jer je dominantni ideološki podtekst avangarde izrazito lijevi, i jer se niz formalnih novosti koje donosi hrvatskim dramatičarima gotovo čini nepovratno kontaminiranim izrazito problematičnim ideološkim reperkusijama: neverbalni teatar doima se kao nešto što prijeti sakrosanktnosti jezika kao čuvara nacionalnog identiteta, nastup redateljskog kazališta tumači se u svjetlu analogije s totalitarnom samovoljom, a njegova suprotnost – vladavina glumačkoga kolektiva – kao samo još jedna floskula podudarna kolektivističkome idealu komunističke ideologije.

Otuda naša produkcija sedamdesetih pokazuje zanimljivo i netipično dvostruko lice – izrazito se bavi fenomenom jezika, pa i nastoji na priključku jednako s hrvatskom koliko i s europskom dramskom tradicijom, a kada je u pitanju promišljanje svojeg odnosa prema kazalištu, odlučuje sam fenomen kazališta osvijetliti izrazito skeptično, prije svega kao kulturno-političku instituciju, manje kao slobodarsko izvoriste novih estetskih postupaka koji osporavaju dominaciju i nedodirljivost nalogodavne funkcije dramskog teksta. Dapače, prije će autori svjesno posezati iz zalihe ili prokušanih klasičnih ili pak pučkih modela, gotovo oglašavajući svoju formalnu ne-pretencioznost. Otuda, uostalom, i dvije konceptualne odrednice koje se uz tu produkciju uvriježeno vežu, kao što su intertekstualnost i metateatralnost, dva obilježja koja će izroniti kao ključna interesna polja hrvatskih kritičara kada budu razmatrali svojevrsnu prekretnicu što ih sedamdesete obilježuju u odnosu na dotadašnju prevlast »poetske drame« i »drame situacije« na tragu francuskoga teatra pedesetih i šezdesetih. Pretpostavljam da je poznato ako ne i već zamorno što te dvije procedure podrazumijevaju. Prva označava tendenciju da se u novome kontekstualnom ključu citiraju, parafraziraju i preispisuju prethodno postojeći, najčešće kanonizirani tekstovi ili književni mitovi, dok druga upućuje na sklonost autorefleksivnom nadvijanju kazališnoga medija, na mogućnost drame da unutar vlastita mogućega svijeta tematizira i problematizira različite aspekte drame i kazališta, da deziluzionira kazališni čin mnogostrukim aluzijama na okolnosti njegova nastanka: na dramski tekst kao spisateljsku tvorbu, na glumačku preobrazbu kao proceduru udvajanja ljudskog identiteta, na žanrovski okvir i institucijske – financijske, prostorne i organizacijske – preduvjete odvijanja kazališne predstave, na recepcijska očekivanja i postignuća.

I doista, svi tekstovi o kojima će ovdje biti riječi ili će izravno aludirati na svoju pripadnost dramskome mediju ili će rabiti proceduru teatra u teatru, dakle uprizorivati umetnute predstave, o

čemu sam već pisala u svojoj knjizi *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, posvećenoj tradiciji toga dramaturškog postupka u hrvatskoj dramskoj književnosti od Držića do devedesetih godina prošloga stoljeća, u kojoj povijesti baš drame ovoga razdoblja, razdoblja sedamdesetih, zauzima ju prominentno mjesto u nizu raznolikih istraga mogućnosti te procedure (usp. Čale Feldman, 1997). Za ovu bih priliku međutim tome istome razdoblju htjela prići iz ponešto drukčije analitičke perspektive, ne samo stoga što su se ova dva aspekta – intertekstualnost i autoreferencijalnost – već obilato iscrpila u sekundarnoj literaturi, nego i stoga što je i tome, dominantno-me kritičkome fokusu kada je u pitanju cjelina korpusa hrvatske dramatike osamdesetih, znalo umaknuti i pokoje ključno djelo, kao što su primjerice Marinkovićeve *Inspektorove spletke*, prema autorovu napatku podnaslovljene kao »vodvilj«, dramsko djelo već zrela i afirmirana autora koji je svakom hrvatskom ključnom desetljeću ponudio po jedan od svoja tek četiri napisana komada i koji se zasigurno nije percipirao kao pripadnik plejade novih imena što su ih sedamdesete donijele, kao što su Ivo Brešan, Ivan Bakmaz, Ivan Kušan, Dubravko Jelačić-Bužimski, trolist Senker-Mujičić-Škrabe ili Luko Paljetak. Uz Marinkovićev, dakle, donekle zanemareni tekst, kao reprezentativne bih komade za našu temu izdvojila još *Vodvilj* Ivana Kušana, podnaslovljen kao komedija, zatim grotesknu tragediju *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, glasoviti primjer hrvatske dramske travestije znanog Shakespeareova komada, te naposljetku parodijski pastiš trolista Senkera-Mujičića-Škrabe *Novela od Stranza ili Firenze stanotte sei gala*.

Nisam tek usputice spomenula žanrovsko određenje *Inspektorovih spletki*, jer će i ostali netom spomenuti komadi biti ponajzanimljiviji upravo kada je u pitanju stilsko-žanrovska slika hrvatske drame sedamdesetih. Ne samo da su *Inspektorove spletke* doživjele tek jedan jedini, a i taj usputni, analitički osvrt u hrvatskoj kritici upravo povodom promišljanja Marinkovićevih žanrovskih odabira iz pera Nikole Batušića – koji ističe ironijsku citatnu funkciju žanrovskih oznaka u ovoga pisca, budući da se redovito svijet što ga njegova djela donose istodobno i uklapa u njih i kosi se s njihovim temeljnim odrednicama (usp. Batušić, 1987) – nego je i cjelina produkcije sedamdesetih ponijela jedinstvenu žanrovsku egidu što ju je ponudilo već navedeno i tada zasigurno intelektualno najutjecajnije kritičarsko ime, Zvonimir Mrkonjić, u svojem tekstu »Preobrazbe farse« (1985), u kojemu proglašava kako je ta srednjovjekovna kazališna vrsta ključni natkroveljski žanrovski pečat novonastupnog naraštaja dramskih pisaca. U taj naraštaj, međutim, Mrkonjić Marinkovića ne ubraja, očito držeći da nekim kriterijima njegove argumentacije spomenuto Marinkovićevo dramsko djelo ne može udovoljiti, pa će tek prilog strane slavistice, Njemice Renate Hansen-Kokoruš, *Inspektorove spletke* ipak uspjeti uklopiti u bitne tendencije ovoga perioda, i to, prema autorici, prvenstveno intertekstualnost (usp. Hansen-Kokoruš, 1995). Istina, kriteriji što ih Mrkonjić nabraja – sažetost, jezična stilizacija, okrutnost, anegdoticnost i parodičnost – doista se ne mogu do jednog pribrojiti spomenutom Marinkovićevu djelu, premda i tu valja napomenuti da već sam Marinkovićev naslov, koji aludira na Molièreove *Scapinove spletke*, uvelike isto tako priziva tradiciju farse, makar ona već i u Molièrea bila pretočena u znatno razrađeniju dramaturgiju, skloniju verbalizmu negoli tjelesnom gegu.

Odluka naših dramatičara za niskomimetski modus komedije, u rasponu od vodvilja do farse, nadaje se to zanimljivijom što su sedamdesete, kako čusmo, u svakome pogledu godine hrvatskih olovnih vremena, godine dakle u kojima se priklon komediografskim žanrovima mogao i može doimati eskapističkim potezom. Otuda uostalom i Mrkonjićeva potreba da žanr farse promovira prvenstveno u njegovome crnome izdanju, kao izvedenicu znane Bahtinove degradacije grotesknog imaginarija. Nema nikakve sumnje, prema tome, da sedamdesetih nemamo posla s nekim »čistim«, esencijalno definiranim i apovijesnim pojmom komedije, jer svi dramski komadi o kojima ćemo govoriti doista jesu hibridne tvorevine, ne baš uvijek ni voljne da se samo-definiraju isključivo kao komedije, ponajprije stoga što bi se time sugerirala već spomenuta eskapistička lakoća i vedrina: time bi se mogli protumačiti ne samo šarolikost žanrovskih odrednica,

među kojima se nalazi čak i žanrovski antipod tragedije, kada je u pitanju Brešan, nego i opetovani signali da se sama pripadnost žanru ima čitati u nekom posebnom stilskom – ironijskom, travestijskom ili parodijskom – ključu. No utoliko će nam možda biti i intrigantnije ispitati koja je priroda ove dominacije komičkoga modusa, i što nam ona govori o odnosu komedije prema ideološkim pritiscima i konstelacijama doba u kojemu ova djela nastaju, kao i što nam u tome pogledu mogu reći komičke specifikacije ironije, parodije i travestije?

Dakako, ne smijemo zaboraviti ni činjenicu da su i same ovdje već izdvojene karakteristike dramskog postmodernističkoga perioda, intertekstualnost i metateatralnost, svoju dodatnu postmodernističku usidrenost također zadobile pridruživanjem uz ironiju i parodiju kao redovite funkcije intertekstualnih i metateatarskih postupaka, da dakle i ta dva komička postupka, kao dvosmisleni, autorefleksivni modusi ekspresije, redovito figuriraju kao rezistentne provodne niti postmodernističkog osvrta na književnu i kazališnu prošlost, kao naime osobito prikladni modusi odgovora na općenitu postmodernističku krizu reprezentacije (usp. Hutcheon, 1989). Ipak, valja napomenuti da je ta teza naišla i na niz prigovora zbog pretjerane povijesne apsolutizacije i generalizacije, podvlačenja svih ovih termina jednih pod druge, a da se katkad ne vodi računa o unutrašnjim distinkcijama nabrojanih procedura i njihovim različitim povijesnim očitovanjima, na činjenicu dakle da nisu pribrojivi isključivo jednom povijesnom periodu (Pye, 2006; Dentith, 2000: 154–185).

U naših dramatičara međutim i humor i ironija i parodija i travestija kao da su simptom upravo naznačene specifične, kontekstualno uvjetovane skepse i prema dotadašnjem statusu dramskog teksta i književnog jezika, ali i prema institucionalnom karakteru kazališta. Ako ironija kao retorička strategija upućuje na desakralizaciju i detronizaciju vrijednosti ističući nerazmjerje riječi i djela, parodija će izravno sučeliti barem dva stilska registra, umećući niske sadržaje u visoki stil, dok će travestija najčešće preuzimati čitava djela koja visoko kotiraju na ljestvici kulturnih vrijednosti i potopiti ih u žargon, dijalekt ili opscene trope (usp. Dentith, 2000). No ovdje ističem odrednice humora, ironije, parodije i travestije prije svega utoliko što skrivaju niz zajedničkih ideološko-kritičkih implikacija koje komediografski modus očituje u ovim komadima i u posebnoj socio-kulturnoj konstelaciji desetljeća kojim se bavimo. Znamo naime da su ti fenomeni svojstveni ne samo cjelokupnoj povijesti književnosti nego i različitim žanrovskim obrascima, te sami po sebi ne daju dovoljni dug dramskoj nasuprot ostalim književnim vrstama na način na koji to čini komedija kao žanr. Tako se humor običava poimati kao nešto prvenstveno svojstveno vicevima, pa se, dapače, jedna od prominentnih teorija humora, ona Freudova, sva i izgradila prvenstveno na toj građi, građi dosjetke. Nadalje, ni ironija ni parodija ni travestija nisu strane ni većim proznim vrstama, od epa do romana. Dapače, većina teorija humora i komike tendira fenomen smiješnog razmatrati neovisno o užim zakonitostima pojedinih konkretnih književnih struktura, kao psihološki kapacitet ili potrebu, kao komunikacijski odnos onoga tko šalu zbija i onoga tko joj se smije, kao nadalje sociološki i kulturološki uvjetovan konstrukt i ishod, nerijetko subverzivan u odnosu na dogme svijeta.

Pa i naši bi se humoristi, ironijski, parodijski i travestijski zapleti mogli u nekome svojemu kroki-sažetku doimati kao počeci kakva vica, primjerice:

- Neki revni inspektor policije u jednoj kraljevini, nakon neuspjela republikanskog atentata na kralja, odluči unajmiti kraljeva dvojnika kako bi atentat fiktivno uspio, pa da, kad na vlast dođu republikanci, nastavi šefovati policijom (*Inspektorove spletke*).
- Neki lokalni moćnik, imenom Bukara, odluči nagovoriti seoskoga učitelja Škuncu da u selu Mrduša Donja postavi Shakespeareova Hamleta (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*).

- Nađe se Marin Držić u utopijskom gradu Citaneta i uskoro shvati da je zapravo u koži lika budalastog Stanca iz svoje komedije *Novela od Stanca*, da je naime on sam u istome gradu nepoželjno idealističko smetalo (*Novela od Stranca ili Firenze, stanotte sei gala*).
- Neki profesor postavi u svojoj kući bezazleni vodvilj koji je sam napisao, ali uzvanici, njegovi školski kolege iz zbornice, u tome vodvilju iščitaju niz politički nepoćudnih »poruka« i požele ga prijaviti policiji (*Vodvilj*).

Ako baš i ne sadrže svu komprimiranu napetost usmene dosjetke, svi ovi sažeci upućuju na zajedničku odliku koju teoretičari humora redom drže njegovim osnovnim svojstvom, a to je inkongruencija, neki oblik smiješne, ironijske ili parodijske nesklapnosti:

- inspektor policije, stup monarhističkog sustava, svojevolumeno se odaje spletkarenju u korist republike;
- Shakespeare se postavlja u selu Mrduša Donja, i to kao »kapitalistički pisac« čiji tekst valja preurediti u duhu socijalističkoga realizma;
- pisac Marin Držić zatekne se u vlastitome tekstu, a njegova utopija ne pokaže se ništa boljom od njegova rodnog Dubrovnika, grada-državice koju je pozivom firentinskom vojvodi htio preurediti prema firentinskom modelu;
- naposljetku, nespretni se i prizemni vodvilj doživi kao krupna i kompromitantna politička provokacija.

Kada bismo i ostali na terenu humora općenito, mogli bismo se zapitati koju to psihološku potrebu iskazuje njegova vladavina u našoj dramatici sedamdesetih, tko tu s kime i na račun koga šalu zbija? Da slijedimo napatke koje u tome pogledu nude suvremeni teoretičari humora, osobito oni psihoanalitičke inspiracije, koji inzistiraju na humoru kao čimbeniku održanja i konstrukcije identiteta, mogli bismo u njegovoj zastupljenosti odčitati znak reaktivnog obrambenog mehanizma ugrožena identiteta hrvatske intelektualne i kulturne zajednice – no to nam još ne bi mnogo govorilo ni o oblicima ugroze niti o prirodi te reakcije, premda bi zasigurno naznačilo na koju se recipijentsku podlogu oslanjala njegova proizvodnja. Humor, prema Freudu (usp. 1984), izranja iz zajedništva humorista i njegove publike u stavu prema nekom privremeno povrijeđenom tabuu, nekoj socio-kulturnoj zabrani. Inkongruencija pak na kojoj se gradi humorni učinak, kako sugerira jedna recentna teoretičarka humora, Susan Purdie (prema Pye, 2006), u striktnoj je vezi s Lacanovom tezom o izgradnji subjekta kroz simbolički poredak. Prema njoj, igrom sa stabilnošću značenjskih konvencija humorist ih prokazuje kao puke konvencije, ujedno potvrđujući da simboličkim poretom može po volji gospodariti i tako osnažujući ne samo vlastiti identitet nego i identitet onoga tko humorni učinak prima i doživljuje. Humorist tako vlastitoj publici pruža mogućnost dosluha na račun trećeg, gradeći u njoj istodobno iluziju i njezine vlastite diskurzivne moći, i to posebice moći nad onim tko je meta šale, i tko se pokazuje nesposobnim da se simboličkim poretom šeće u svim njegovim mogućim registrima, tko je dakle zarobljen isključivo u jednom, tek naizgled premoćnom značenjskom sustavu.

Koliko god dakle naše komedije bile kontaminirane mračnim implikacijama o kojima dovoljno govore naši sažeci – smještajem naime u policijsku državu, ralje primitivnih lokalnih birokrata, izjalovljene političke utopije i uskogrudne profesionalne miljee poput školske zbornice – sve one uprizoruju šale na račun tih simboličkih institucija tako što na neki način prokazuju ograničenost njihove moći da svojom ustoličenom konvencijom značenja potpuno ovladaju tumačenjem svijeta: tako se u *Inspektorovim spletkama* kraljevo tijelo, kao značenjski jamac monarhije, pokazuje kao zamjenjiva opsjena čijim se prividnim uništenjem lako sruši i čitav sustav, pa nastupi republikansko uređenje; u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* Bukara uzalud pokušava prepisati Shakespeareov predložak u duhu socrealističke matrice i kolektivističke ideologije, jer se



on pokaže žilavijim u svojoj dubinskoj matrici pa njega samoga označi kao uzurpatora i ubojicu; *Novela od Stranca* pak šali izvrgava Držićevu političku utopiju, a osobito oslonac koji su u njoj našli Držićevi tumači i samozvani subverzivni nasljednici, jer se i tu umjesto ostvarene utopije odvrti uzorak Držićeve komedije o Stančevu snu za povratkom u mladost; naposljetku, nespretni vodvilj samozvanog pisca, profesora biologije Drage Peseka – umetnut u Kušanov *Vodvilj* – i nehotice unaprijed ismije svoje revne doušničke tumače, koji bi silom u njegovim trivijalnostima htjeli iščitati jedan, politički podtekst.

Svi dakle komadi o kojima je ovdje riječ preklopit će barem dva moguća sustava značenja, dva jezična registra, dva međusobno konkurentna viđenja svijeta i dvije mogućnosti njegova tumačenja koje se međusobno potiru i ismijavaju, jer u svim će nabrojenim zapletima vrijediti i obratno: u *Inspektorovim spletkama*, varka udara na stup monarhije zapravo će kralju omogućiti siguran bijeg i opstanak monarhističkog podzemlja za trajanja republikanske vlasti; ako Shakespeare ismijava Mrdušu Donju, i njegov je predložak uzvratno ismijan u svojoj tragičkoj veličini potonućem u uske obzore, narodski deseterac i mrdušanska moralna mjerila, baš kao što se i Držićevo komediografsko djelo, kojim se kanio kvalificirati za firentinsko umjetničko pobratimstvo s Macchiavellijem, Boticellijem i da Vincijem, pokazalo smiješno nevažnom ulaznicom u to visoko društvo, opsjednuto vlastitim osobnostima i žedno moći, te kao što je i umetnuti vodvilj u Kušana uzvratno ismijan u svojim naivnim pretenzijama da nevino nastupi u ideološko-cenzorski nastrojenom ozračju.

Inkongruencija i simultanost dvojnih perspektiva dakle temeljna su potka komičkim, ironičnim, parodičnim i travestijskim učincima naših komada. Potonju je još izdvojio i sam Bergson u svojem slavnom djelu *Smijeh*, u poglavlju o komici situacije (usp. Bergson, 1987), gdje je naziva križanjem dvaju nizova međusobno potpuno nezavisnih događaja te pribraja ponavljanju i obratu kao još dvjema tipičnim procedurama komediografskog žanra. Ni u našim djelima neće manjkati niti jednog niti drugog: čitave su *Inspektorove spletkes* sagrađene kao ponavljane alternacije istovrsnih situacija policijskoga preslušavanja, sa stalnim obratima uloga, počevši s osnovnim: umjesto da je vlasti podređen, inspektor policije moćniji je od onih čiju vlast osigurava, a obrtanje se pojavljuje i kao doslovni scenografski emblem, jer se, kad republikanci dođu na vlast, u Inspektorovu uredu kraljev portret samo obrne naopako; čitav svijet Mrduše Donje ponavljanje je zbivanja iz Shakespeareova *Hamleta*, a obrat uloga dodatno se oslikovljuje karnevalskom raspojasanošću, počevši s nominalnim zastupnikom komunističke ideologije, Bukarom, koji revno na sebe navlači masku kralja Klaudija; *Novela od Stranca* ponovit će, kako rekosmo, zbivanja *Novele od Stanca*, te obrnuti Držićevu i Stančevu ulogu, natjeravši pisca da zauzme poziciju svojega nemoćnog lika i nađe se unaprijed ispisanim vlastitim rugom, dok će Kušanov vodvilj ponavljati trivijalne replike i situacije umetnutoga vodvilja nevještog profesora Drage, kada im publika bude pripisivala nova značenja, kao što će se i kraj umetnutog vodvilja ponoviti u okvirnom zbivanju, istovrsnim upadom susjeda milicionera, kada se i nemoćni podanici socijalističkog režima već preobrate u itekako moćne egzekutore provjere »moralno-političke podobnosti«.

Osim ponavljanja i obrata, naši komadi očituju još neke karakteristične komičke topose i tehnike, kao što su dvojništvo likova, fokus na tijelo i izmještenost: tako *Inspektorove spletkes* udvajaju figuru kralja, na kralja čiji portret visi u Inspektorovu uredu i njegova imitatora od krvi i mesa, u *Noveli od Stranca* pozornica će sučeliti starog, »pravog« i mladog, utopijskog Držića, a i svi likovi sela Mrduša Donja dobit će svoje dvojnike u likovima Shakespeareova *Hamleta*. Tijelo i njegovi apetiti za jelom i seksualnim zadovoljenjem bit će stalni signali komičkog uniženja, osobito u dvama netom spomenutim komadima, koje će posebice karakterizirati i izmještenost, čitava Shakespeareova komada u seosko okruženje u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* i samoga lika Držića kao nesnalažljivog i naivnog stranca u Firenci. Nasuprot tome, dva će vod-

vilja, *Inspektorove spletke* i Kušanov izriječom tako naslovljeni *Vodvilj*, većma eksploatirati ono što Bergson ističe kao mehaničku oprugu smijeha, bilo koji oblik krutosti nakalemljene na pokretljivost života – u ovome slučaju krutosti pravolinijskog mehanizma dramskih situacija koje na kraju ne rješavaju ništa, nego se pokažu kao povratak na početak: tako u *Inspektorovim spletkama* dolazak republikanske vlasti slijedi mehanizam policijskog doušništva, pa komad okončava unajmljivanjem kraljeva sosije kao špijuna monarhističkog podzemlja, kako bi inspektor na vrijeme doznao kad će suprotna struja ponovno htjeti odmijeniti republikance, a u Kušanovu se komadu mehanika umetnutog vodvilja preklopi u mehaniku okvirnoga, te također dođe do svojevrstna povratka na početak, utoliko što autor spali problematični komad kako ne bi bilo dokaza o kakvoj neprijateljskoj djelatnosti i kako bi se mirni profesorčići mogli praviti da se ništa nije ni dogodilo. No bilo bi naposljetku vrijeme da se i mi vratimo svojoj prvotnoj zamisli i razmotrimo ne samo do koje su mjere nabrojene odlike dovoljne da ove komade identificiramo kao komedije nego prije svega da odgovorimo zašto bi nam ta vrsta identifikacije bila važno mjerilo u prosudbi njihove onodobne provokativnosti i razlikovnog doprinosa povijesti hrvatske dramatike.

Na ovaj, zaključni argument koji ću nastojati izvesti uvelike me »nagovorila« knjiga slovenske filozofkinje i psihoanalitičke kritičarke Alemke Zupančič posvećena komediji, a naslovljena *Čudak iznutra – The Odd One In* (2008). Naime, autorica se u toj studiji suprotstavlja uobičajenim idejama koje prate definicije komedije, počevši s onom koju u svojem djelu *Problemi komike i smijeha* osporava i ruski teoretičar Vladimir Propp, naime pretpostavkom kako komika pripada nižem redu estetičkih pojava te je stoga i manje inspirativno područje filozofskih promišljanja. Toj je pretpostavci, smatra Zupančič, pogodovalo nekoliko stereotipnih uvjerenja o prirodi komedije:

- o tome kako je komedija usmjerena na to da ponudi realistički i naturalistički prikaz čovjeka i u tome smislu da sugerira rezignaciju nad ljudskim ograničenjima
- o tome kako se ona bavi imanencijom, a ne transcendencijom, što je fokus tragedije
- a posebice omiljeno intelektualno uvjerenje kako je komedija *a priori* anti-ideološki nastrojena, kako je njezina subverzivnost u tome što pruža psihičku distancu u odnosu na dogme svih vrsta.

I povodom našega predmeta – hrvatske komedije sedamdesetih – hrvatska je teatrologija voljela tako razmišljati: primjerice, tekst Igora Mrduljaša (2001) tadašnju odluku za komediju svodi na jednostavnu formulu autentičnog prikazivanja aktualne zbilje i uzvikivanja »Car je gol«, dakle na formulu kojom se smjehovno prokazivala i izrugivala tadašnja komunistička birokracija. Zupančič međutim upravo potonje uvjerenje, da je komedija *a priori* anti-dogmatska žanrovska tvorevina, označuje kao osobito opasnu ideološku opsjenu, s obzirom na to da ideologija, kako veli, ponajjače vlada u prostoru koji se doima lišenim njezina dohvata. Stoga ona upozorava da oštrica komedije ne leži u jednostavnoj pripadnosti jednome od polova opozicija kao što su transcendencija i imanencija, duh i materija, apstraktno i konkretno, pojedinac i kolektiv, nego upravo u mjestu njihova susreta, njihove dubinske srodnosti i uzajamne potrebitosti. Nije tu u pitanju, primjerice, predodžbenje ljudskih i materijalnih ograničenja koje bi duhovnu i ideološku sferu ostavilo i dalje netaknutom i razdvojenom od ovozemaljskih zakonitosti koje duhovne i idejne entitete, zbog svoje nesavršenosti, tobože nepovratno kaljaju i unizuju, nego je posrijedi prikaz same te duhovne i ideološke sfere u njezinim materijalnim i povijesnim učincima, u onome smislu u kojem je Hegel ideju Apsolutnog duha doživljavao kao produkt ljudske svijesti koji ima svoja materijalna kulturna i institucijska očitovanja, dakle koji se ne može jednostavno otpustiti i osporiti kao fikcija. Koliko god naime kontingentan, prazan i konstruiran on bio, ipak predstavljala vrlo konkretno učinkovit izraz etičkog života i praksi neke zajednice, prema tome

onoga što, kako smo već ovdje spomenuli, Lacan zove simboličkim sustavom – jezika, moralnih normi i kulturnih oblika stjecanja identiteta.

Uistinu subverzivnu komediju ne zanima, prema tome, »realistični prikaz« čovjekove prirode, jer komedije su u pravilu, kao što smo već čuli, poprišta nezamislivih inkongruencija i najnevjerojatnijih ishoda, pa ih ne zanima niti puko potkresivanje duhovne i ideološke visokoparnosti sitničavostima ovozemaljske perspektive. Dapače, upravo se na to koncentrirane komedije uistinu mogu proglasiti konzervativnim obdržavateljicama sustava, jer ono na čemu sve ideologije nastoje jest upravo naturalizacija, nametanje ideje vlastite verzije života kao tzv. »prirodnog stanja stvari«, na način na koji je primjerice u hrvatskoj produkciji takvu pretpostavku podržavao satirični komediografski opus Fadila Hadžića. Pravovjernost socijalističke ideologije nikada se tu zapravo nije dovodila u pitanje, a komedije su vrvile ljudskim manama i slabostima koje su navodno snosile jedinu krivnju za promašaje u punoj provedbi načelno neosporivih ideoloških načela, moralnih zasada i propisa. Ideologija je dakle kao takva ostala netaknuta, a smijati smo se morali, prema navodnom starom komičkom estetičkom naputku, »ljudskim manama i porocima«.

S autentičnom komičkom subverzijom, pokazuje Zupančić, bitno je drukčije: nju zanima, kako ona to namjerice paradoksalno formulira, imanencija transcendencije, naime kratki spojevi u materijalnim učincima samih ideoloških pretpostavki, manifestacija apstraktnih univerzalija u njihovu konkretnom obličju. Upravo otud, od te privrženosti apstraktnome, valja razumijevati sklonost autentičnoga komediografskoga modusa tipskim, a ne individualiziranim figurama: tako se u Marinkovića popis likova ukazuje kao niz uopćeno naznačenih figura u političkoj šahovskoj igri (inspektor policije, Sizif, njegov pomoćnik, kralj, Djevojka); isto vrijedi i za Brešanovu Mrdušu, gdje tipsko replikantstvo izranja iz sudara komedije osvete i socrealističke matrice, koji se dodatno podupire umetnutom igrom kartama i preklopom karakterne tipologije s kartaškim figurama; *Novela od Stranca* istaknut će tipološke odrednice ponavljanjem idealnog obrasca broja tri i povijesnim anakronizmom likova koje Držić sreće, kao i stereotipnim ponavljanjima njihovih replika, dok će Kušan svoju podjelu uloga prekriti tipičnim spektrom profesorske zbornice. Drugim riječima, univerzalno će zadobiti konkretni, tjelesni oblik, ne zato da se pokaže podložnim kvarnosti u zamkama neke pred-ideološke ljudske prirode, nego zato da se razotkrije u svoj svojoj vlastitoj, inherentnoj budalastosti, koju materijalizacija, kako Zupančić veli, samo procesuirá, kristalizira i konkretizira, onako kao što primjerice kraljev dvojnik-imitator u *Inspektorovim spletkama* samo kristalizira kontingentnost i arbitrarnu moć kraljeve figure, ne predstavljajući sam po sebi nikakvu prirodnu ljudskost.

I to je možda ključ unutar kojega bi valjalo promatrati već opisanu inkongruenciju koja je svim ovim komadima svojstvena, a koja se u njima javlja u različitim nijansama humora, ironije, parodije i travestije, ovisno već o tome kako se u njima upisuje materijalni rez instancije univerzalnog, instancije ideologije. Nije naime u tim komedijama samo na djelu puka simultanost dviju inkongruentnih perspektiva, dvaju svjetova koji se uzajamno potiru, nego je riječ o tome da prividna inkongruencija dviju perspektiva – primjerice monarhizma i republikanizma, Shakespearea i socrealizma, Držićeve komediografije i utopije, ili pak ležernog vodvilja i teške političke aluzivnosti – počinje otkrivati smiješne zajedničke točke, unutrašnje poveznice, međusobne implikacije i uzajamne prodore ovih naizgled sukobljenih svjetova značenja, njihovu »nemoguću« zajedničku artikulaciju« (Zupančić, 2008: 58). U *Inspektorovim spletkama* tu će zajedničku točku komičke ironije osiguravati sam Inspektor, koji se pokazuje čvorišnom poveznicom dvaju svjetova: naime, zbog institucije policije koju su prisiljeni dijeliti i umnažati – policije kao stvarne pozadine bilo koje ideje države, sa svom njezinom doslovnošću batine – oba državna sustava počinju u ovome komadu funkcionirati kao zrcalne tvorevine, uzajamne izvrnute slike. Travestijski



potez *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* smiješan je manje zbog nerazmjerja dviju kultura koliko upravo zbog začudne prilagodljivosti Shakespeareova predloška, i to i socrealističkoj matrici umetnute predstave i logici birokratske uzurpacije unutar okvirnih zbivanja u selu, dakle zbog isprva neuočljive prisnosti i koincidencije koja doduše završava tragično po protagoniste, ali u gledalištu izaziva gorki smijeh nad nesvješću likova pred analogijama kojima su žrtve. Tako i parodijska pompozna Držićeva preuzetnog utopijskog pothvata u *Noveli od Stranca* ne ishodi samo iz sudara sa svijetom koji se toj utopiji ne može konformirati, nego i iz Držićeva vlastitog komičkog hubrisa, koji se zapravo ne razlikuje svojom preuzetnošću od vlastohleplja velikih ličnosti s kojima je htio dijeliti utopijski grad Citanetu; sumnjičavost pak školskih kolega, publike u Kušanovu *Vodvilju*, pokazuje smiješno lice ne toliko zbog ishitrenog učitavanja posve nenaučljenih političkih oštrica koliko zbog toga što u vodvilju doista i uspijevaju pronaći utemeljenih potkrepa svojem tumačenju, što se vodvilj i mimo intencija svojega priglupog autora ni najmanje ne opire tome učitavanju, što se doista može tako protumačiti!

I upravo će se tu pokazati osobita funkcionalnost intertekstualnih i metateatralnih strategija ove dramatike, jer će se naslijedeni, citirani, parodirani i travestirani tekstovi, kao i same zakonitosti unutar kojih operira institucija kazališta rabiti kao nositelji onoga već spomenutoga komičkoga spoja apstraktnog i konkretnog, transcendencije i imanencije. Dok će naime posuđene dramaturške matrice figurirati u svojstvu univerzalnog, materijalnost kazališne pozornice zauzet će mjesto njegova neizbježnog pojavljivanja u konkretnom i propadljivom, ali i podlijevanja zamkama kazališnih zakonitosti: nužnom izmještanju na kazališnu pozornicu, a onda i u neki drugi izvedbeni kontekst, izmještanju za koje smo vidjeli da je jedan od tradicionalnih komičkih postupaka; nadalje, neumoljivom cijepanju glumačkog identiteta pa dakle i udvajanju karaktera, to jest dvojništvu, još jednom redovitom komičkom toposu; zatim, samoj utjelovljenosti kao medijskom preduvjetu glumačke izvedbe; neizbježnim dvoznačnostima kazališne replike, koja uvijek može upućivati jednako na fikciju koliko i na aktualnost opipljive izvedbe; naposljetku, i nemimoilaznim hirovima kazališne recepcije.

Ovo se ponešto razlikuje od srodne Mrkonjićeve ideje o pukom prokazivanju »teatralizma« politike, koji bi laskavo osigurao smjehovnu distancu svih koji se tim uvidom od politike distanciraju. Ni u jednome od nabrojanih komada nema naime osiguranog utočišta koje bi počivalo izvan komičkog, ironijskog, parodijskog ili travestijskog dohvata – svi su ovi metateatarski tekstovi ujedno i bezdane, *mise-en-abîme* strukture, koje neizbježno zahvaćaju i samo gledalište, i stoga se njihova subverzivnost nipošto ne može ograničiti isključivo na svojevrsnu anti-komunističku rugalicu, a onda ni, srećom, samo na hrvatske sedamdesete.

## Literatura

### Primarna

Brešan, Ivo (1979) *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, groteskna tragedija u pet slika*, u: *Groteskne tragedije*, Zagreb: Cekade.

Kušan, Ivan (1995) *Vaudeville, komedija*, u: *Svrha od slobode*, Zagreb: AGM.

Marinković, Ranko (1982) *Politeia ili Inspektorove spletki*, u: *Četiri drame*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Mujičić, Tahir, Škrabe, Nino i Senker, Boris (1979) *Novela od Stranca ili Firenze, stanotte sei gala, komedija dešperata u dva akta*, u: *Porod od tmine*, Zagreb: Cekade.

## Sekundarna

Batušić, Nikola (1987) »Dramski žanrovi Ranka Marinkovića«, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, ur. B. Hećimović, Novi Sad: Sterijino pozorje, Izdavački centar Rijeka, 175–181.

Bergson, Henri (1987) *Smijeh*, prevela Bosiljka Brlečić, Zagreb: Znanje.

Čale Feldman, Lada (1997) *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i Matica hrvatska.

Čale Feldman, Lada (2009) »Kazalište šezdesetih i hrvatska mlada kritika«, u: *Prostor u jeziku/ Književnost i kultura šezdesetih*, Zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole, ur. K. Bagić, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, hrvatski seminar za strane slaviste, 109–119.

Dentith, Simon (2000) *Parody*, London and New York: Routledge.

Freud, Sigmund (1984) *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Beograd: Matica srpska.

Hansen-Kokoruš, Renate (1995) »Ranko Marinković: *Politeia* ili *Inspektorove spletk*e i *Pustinja*«, u: *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, Zbornik Krležinih dana u Osijeku, Osijek – Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 12–17.

Hutcheon, Linda (1989) *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramsko kazalište*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.

Mrduljaš, Igor (2001) »Hrvatska komedija kao proturežimska djelatnost«, *Kazalište*, 5/6, 154–156.

Mrkonjić, Zvonimir (1985) »Preobrazbe farse«, u: *Ogledalo mahnitosti*, Zagreb: Cekade, 145–162.

Propp, Vladimir (1984) *Problemi komike i smeha*, Beograd: Dnevnik.

Pye, Gillian (2006) »Comedy theory and the postmodern«, *Humor*, 19–1, 53–70.

Senker, Boris (2001) *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio, 1941-1995*, Zagreb: Disput.

Zupančič, Alenka (2008) *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The Mit Press.